Dono del Sig. Dott. Gian Giacomo Manzutto

ORIGINE E FUNZIONE
DELLA
MUSICA

SAGGIO
DI
ERBERTO SPENCER
(Traduzione di I. M. M.)

Edizione di 500 copie
Lire UNA.

Stab. Art. Tip. G. Caprin
Trieste, 1894.

R. CONSERVATORIO
BIBLIOTECA
Mp.
10/1
DI MUSICA
MILANO

BIBLIOTECA
DEL
R. CONSERVATORIO DI MUSICA
GIUSEPPE VERDI
DI MILANO

Gr. 10/1

Omaggio.

ORIGINE E FUNZIONE

DELLA

MUSICA

SAGGIO

DI

ERBERTO SPENCER

(traduzione di I. M. M.)

(Ida Manfredi Maglietta)

Edizione di 500 copie

Lire UNA.

TRIESTE

Stabilimento Art. Tip. G. Caprin

1894.

Schedato 4-3-1968

BIBLIOTECA DEL R. CONSERVATORIO DI MUSICA GIUSEPPE VERDI DI MILANO

Edizione della *Rivista Musicale Illustrata*
G. Wilhelm — Trieste.

Allorchè *Arno*, immobile, attaccato alla cuccia, vede il suo padrone da lontano, agita la sua coda debolmente in segno di speranza: egli spera, senza crederci troppo, che si stia per liberarlo. La sua coda si muove d'un andare più deciso, tutto il suo corpo lo segue e ondeggia da dritta a sinistra: egli è che il padrone s'avvicina. Il padrone mette la mano sul suo collare; *Arno* vede che avrà realmente la sua ricreazione; allora egli dà balzi e saltella tanto e tanto che non si riesce a staccarlo. Una volta libero, egli espande la sua gioia con salti, piroette, corse da dritta a sinistra. *Mici*, alla sua volta, drizza la coda, e fa la schiena ad arco, per offrirsi alla mano della sua padrona che lo accarezza; anch'egli esprime il suo piacere con certe azioni muscolari. Altrettanto fa il pappagallo che danza goffamente sul suo sostegno; e il canarino che saltella e si agita attorno della sua gabbia con una rapidità inusitata. Emozioni di genere opposto hanno egualmente il potere di eccitare le bestie ad una contrazione dei muscoli. Il leone

arrabbiato si flagella i fianchi colla coda, aggrotta le sopracciglia, allunga gli artigli. Il gatto inarca il dorso; il cane rialza il labbro superiore; il cavallo rovescia le orecchie. E presso gli esseri che si dibattono contro il male si trova questo stesso legame fra l'eccitazione dei muscoli e quella dei nervi della sensazione.

Presso l'uomo, il cui segno distintivo di fronte alle creature inferiori è d'avere i sentimenti più energici e insieme più variati, i fatti paralleli sono più sorprendenti ed anche più numerosi.

Convien qui considerare questi fatti gruppo per gruppo. Noi vedremo che le sensazioni aggradevoli e penose sono tutte dimostrative in proporzione della loro intensità.

Presso i fanciulli e perfino presso le persone adulte non trattenute dal rispetto umano, l'effetto d'un sapore aggradevole è uno schioccamento delle labbra. Un bambino riderà e salterà nelle braccia della sua nutrice, vedendo un colore brillante o sentendo un suono novello. Si è tentati di battere il tempo colla testa o coi piedi quando si trova in una musica un incanto particolare. Un profumo aggradevole farà venire il sorriso sulle labbra d'una persona delicata e il sorriso apparirà del pari sui volti di una folla attenta allo scoppio di uno splendido fuoco d'artificio. Perfino la sensazione dolce del calore, allorquando ci si avvicina al focolare dopo un uragano d'inverno, si rivela sul volto col medesimo segno.

Le sensazioni penose, che sono la maggior parte ben più violente che le aggradevoli, causano ai muscoli un'agitazione assai più marcata.

Un colpo brusco fa trasalire tutto il corpo come in una convulsione. Un dolore meno violento, ma

continuo, ci fa aggrottare le sopracciglia, stringere i denti o mordere le labbra e altera tutti i lineamenti. Nelle sofferenze più dure si aggiungono a ciò altri movimenti dei muscoli: il corpo si contorce in tutti i sensi, le mani si aggrappano a tutto ciò che incontrano; se l'angoscia fisica è più grande ancora, il paziente rotola a terra, quasi convulso.

Benchè il linguaggio naturale delle emozioni gradevoli sia più vario, la stessa idea generale vi si applica. Il sorriso, che è il segno più ordinario d'un sentimento di gioia, è una contrazione di certi muscoli della faccia; nel riso, che è un sorriso più largo, noi vediamo un'eccitazione più forte e generale dei muscoli, prodotta da una soddisfazione più grande. Il gesto di stropicciarsi le mani e quello di cui Dickens parla in qualche sito «di lavarsi le mani con un sapone impalpabile in un'acqua invisibile» hanno un senso analogo. Si vedono sovente i fanciulli «saltare di gioia». Le persone grandi, di temperamento vivo, si lasciano alle volte trasportare a dei movimenti molto consimili.

E la danza è stata sempre riguardata nel mondo intiero come un segno dell'esaltazione dello spirito. Molte emozioni particolari hanno per segni azioni particolari dei muscoli. La gioia del successo fa portar alta la testa e rende fermo il passo. Una cordiale stretta di mano passa comunemente per un segno di amicizia. In un'effusione di tenerezza una madre stringe il figlio al seno come se stesse per soffocarlo. E così in molti altri casi. Perfino il lampo degli occhi, quando si riceve una buona nuova, dimostra questa verità, perchè questo lampo straordinario viene da una contrazione più energica del muscolo che rialza la

palpebra: questa contrazione permette alla luce di cadere più abbondantemente sopra la superficie del globo dell' occhio, ov' è riflessa.

I segni corporali delle emozioni penose sono ancor più numerosi ed energici. Se si tratta di esprimere il malcontento, le sopracciglia si aggrottano e la fronte s'increspa; se è il disgusto, il labbro si ripiega; e per esprimere il rammarico si fa il mal viso. L'uomo impaziente batte una marcia colle dita sulla tavola, dondola la gamba sempre più rapidamente, attizza il fuoco che non ne ha bisogno, cammina a gran passi, in fretta, attorno la camera. Nei grandi dolori si contorcono le mani e perfino ci si strappa i capelli. Un fanciullo in collera batte i piedi, si getta supino e dà dei colpi di calcagna all'aria. L'uomo mostra la sua collera dapprima colle ciglia increspate, le narici dilatate, le labbra strette; continua digrignando i denti, stringendo le mani, battendo i pugni sul tavolo; alle volte infine si getta con violenza sull'offensore, o si precipita ciecamente e rompe i mobili. Dagl'increspamenti delle labbra, che indicano un leggero dispiacere, sino alle violenze frenetiche del maniaco, tutto ci mostra che l'eccitazione mentale ha per successo naturale una eccitazione corporale.

Dunque tutti i sentimenti — sensazioni o emozioni aggradevoli o penose — hanno questo carattere comune, di essere degli stimoli del sistema muscolare. Senza dimenticare i casi poco numerosi, che sembrano fare eccezione, in cui l'emozione, passando una certa misura, conduce una prostrazione, noi possiamo mettere regola generale che, nell'uomo come nelle bestie, c'è un rapporto immediato fra i sentimenti e i movimenti, l'intensità di questi lutimi crescendo come

l'energia dei primi. Se convenisse trattar qui il soggetto scientificamente, si potrebbe ricondurre questa legge generale al principio conosciuto dell'*azione riflessa.**)

Contuttociò, senza andare tanto lontano, i numerosi esempi che precedono permettono di dire, in generale, che ogni eccitazione mentale si cambia in eccitazione muscolare; e che le due conservano fra loro un rapporto più o meno costante.

«Ma che rapporto può avere tutto ciò coll'*origine e funzione della musica?*» si domanda il lettore. Ci tiene da vicino e lo vedremo.

Ogni musica è vocale in origine. Tutti i suoni della voce sono prodotti dal giuoco di certi muscoli. Questi muscoli, come d'altronde quelli di tutto il corpo, sono eccitati e si contraggono per l'effetto dei sentimenti di piacere o di pena. Ed è perciò che i sentimenti si mostrano tanto bene col suono della voce come coi movimenti del corpo.

Ed è perciò che *Arno* abbaia tanto bene come salta quando si vede liberare; che *Mici* fa le fusa drizzando la coda; che il canarino garrisce mentre saltella. È perciò che il leone furioso rugge battendosi i fianchi, che il cane latra arrovesciando il labbro. È perciò che un animale che viene storpiato non soltanto si dibatte, ma urla. Ed è là la ragione per cui gli esseri umani esprimono le loro sofferenze non soltanto con delle contorsioni, ma con grida e gemiti — per cui nel dolore, nella paura, nella

---

*) Quelli che vorranno chiarirsi su questo punto troveranno ciò che loro abbisogna nell'interessante trattato di M. Bain: *L'istinto è l'intelligenza delle bestie.*

collera i gesti sono accompagnati da schiamazzi e da vociferazioni, — per cui le sensazioni gradevoli sono seguite da esclamazioni, — e per cui noi sappiamo per esperienza ciò che è un grido di gioia e un clamore di allegrezza.

Abbiamo dunque là un principio che si nasconde sotto tutti i fenomeni della voce; che involge i fenomeni della musica vocale e per conseguenza quelli della musica in generale. Come i muscoli che mettono in moto il petto, la laringe e le corde vocali si contraggono al pari degli altri in ragione dell'intensità del sentimento; come ogni contrazione particolare di questi muscoli permette un acconciamento particolare degli organi della voce; come ogni acconciamento particolare di questi organi cangia la natura del suono emesso; — ne segue che le variazioni della voce sono gli effetti fisiologici delle variazioni nei sentimenti; ne segue ancora che ogni inflessione, ogni modulazione è la conseguenza naturale dell'emozione o della sensazione del momento; e infine che la ragione del potere espressivo sì vario della voce deve trovarsi in questo rapporto generale, che è fra le eccitazioni muscolari e le eccitazioni mentali. Vediamo dunque se ciò ci basta per renderci conto delle particolarità essenziali dell'espressione dei sentimenti; aggruppiamole sotto questi titoli: *splendore, qualità* o *timbro, altezza, intervallo, prestezza relativa delle variazioni.*

Fra i polmoni e gli organi della voce, la relazione è ben la stessa che fra i mantici di un organo e le canne. Lo *splendore* del suono che dà una canna d'organo cresce colla forza del vento che sfugge dai mantici; nello stesso modo, ogni cosa eguale d'altronde, lo splendore della voce cresce colla forza che

viene dai polmoni. Ora l'aria è cacciata dai polmoni dal moto di certi muscoli del petto e dell'addome. E la forza che questi muscoli impiegano a contrarsi è in ragione dell'intensità dei sentimenti che proviamo. Dunque, a priori, un suono splendido sarà d'ordinario l'effetto d'un' emozione potente. Ed è così, noi ne abbiamo la prova ogni giorno. La sofferenza, quand'è moderata, può sopportarsi in silenzio, ma se diviene estrema, ci strappa un grido. Una piccola doglia fa gemere un fanciullo; uno slancio di dolore gli fa emettere un urlo da commuovere il vicinato. Quando le voci di persone che sono in una camera vicina si fanno sentire più del solito, concludiamo che hanno collera, sorpresa o gioia. Lo scoppio d'applausi è segno di approvazione; una risata sonora sveglia in noi l'idea di una grande allegria. Cominciando dal silenzio che va coll'apatia, troviamo che lo splendore della voce va crescendo come la forza delle sensazioni ed emozioni corrispondenti, gradevoli o penose che sieno.

La *qualità* della voce varia collo stato mentale ch'essa esprime; e nei momenti di esaltazione il tono ne è più sonoro che di solito: è un altro fatto generale che ammette una spiegazione analoga. Nella conversazione ordinaria i suoni della voce non hanno che una debole risonanza: essa è ben più forte nelle grandi emozioni. Quando andiamo in collera, la nostra voce acquista un rimbombo metallico. Una virago ha in ogni circostanza il timbro di voce che si confà alla sua disposizione di spirito ordinaria, cioè penetrante, e tutto opposto a quella dolcezza che è il segno d'uno spirito pacifico. Un riso risonante è segno d'un carattere particolarmente allegro. Un uomo che sfoga la sua

collera ha note d'un timbro quasi di canto; e parimenti un oratore eloquente, nei momenti più patetici, arriva a note più vibranti che d'ordinario. Ora è facile convincersi che per produrre suoni che vibrino ci vuole un crescendo di sforzo muscolare aggiunto alla dose abituale. Leggendo, allorchè dovete pronunciare una parola *parlata*, procurate, senza cambiare il tono, nè lo splendore della vostra voce, di *cantare* la stessa parola e sentirete che prima di cantare bisogna disporre in nuova maniera i vostri organi, e perciò fare un certo sforzo; mettete allora il dito sul vostro pomo d'Adamo e avrete una prova di più, che per emettere una nota risonante bisogna mutare gli organi dalla loro posizione abituale. Così dunque, se le note che esprimono l'emozione viva sono più vibranti che le note del discorso corrente, ciò ancora è un esempio del legame che vi è fra l'eccitazione mentale e l'agitazione muscolare. Il parlato, il recitativo, il canto forniscono altrettanti esempi d'uno stesso principio generale. L'*altezza* della voce, quasi non occorre dirlo, varia collo sforzo dei muscoli vocali. Ciascuno sa che le note medie, che sono quelle della conversazione, non domandano uno sforzo sensibile; mentre per darne una molto acuta o molto bassa ci vuole uno sforzo considerevole. Per salire al disopra del tono ordinario, o discendere al disotto, noi abbiamo il sentimento d'una tensione crescente dei muscoli, che finisce col divenire veramente penosa, alle due estremità del registro. Dunque ci vorrà, in virtù del nostro principio generale, che le note medie sieno quelle dell'indifferenza, e quelle dell'esaltazione sieno più alte o più basse; e che esse salgano più alto, o discendano a misura che cresce la forza del sentimento. Ora questa

conclusione fisiologica si trova ancora in armonia con fatti ben conosciuti. Quelli che soffrono continuamente fanno sentire i loro lamenti in un tono molto superiore alla gamma naturale; una sofferenza che va sino all'angoscia si solleva con grida acute o con rantoli che sono d'un tono molto alto o molto basso. Il grido dello scimmiotto che si contraria comincia sul tono parlato, poi sale la scala nel medesimo tempo che si fa più forte. Gli «oh!» dello stupore o della ammirazione cominciano più toni al di su delle medie e discendono più basso ancora. La collera si esprime con note alte, oppure con «esclamazioni poco squillanti ma *profonde*». Le note profonde sono ancora impiegate nei rimproveri severi. La parola: «State attenti!» se le si dà un senso drammatico — cioè se vi si fa passare la sua emozione — sarà diverse note più bassa che l'ordinario. Noi abbiamo di più le grida minacciose della disapprovazione, dell'orrore, del rimorso. E la gioia del pari che la paura estrema sono accompagnate da grida acute.

Alla questione dell'*altezza* del suono tiene da vicino quella degli *intervalli*; e, spiegandoli, noi faremo avanzare d'un passo il nostro ragionamento, Mentre il tono del discorso calmo è, in confronto, monotono, il tono dell'emozione ammette degli intervalli di quinta, d'ottava, e perfino di più. Ascoltate una persona che racconta una cosa alla quale non prende interesse: la sua voce non percorrerà più di due o tre note di sotto o di sopra delle medie e ancora con delle transizioni addolcite; ma se essa arriva ad un avvenimento che la commuove, ascoltatela: essa impiegherà le note più alte o più basse del suo registro, e più ancora, andrà da una all'altra con dei salti più bruschi.

Lo stampato non può rendere questi effetti del sentimento e ciò m'impedisce di rappresentarli nettamente al lettore. Ma si può richiamargli qualche ricordo che alla sua volta gliene farà venire alla memoria degli altri a sufficenza.

Se due uomini, che vivono in un medesimo sito e che si vedono di frequente, s' incontrano, mettiamo in un' assemblea pubblica, la frase, colla quale si saluteranno, io suppongo sia: «Ebbene, voi siete qua?» ed avrà una intonazione ordinaria.

Ma se uno d'essi, dopo una lunga assenza, ritorna all'improvviso, ci saranno in queste parole, per mezzo delle quali il suo amico, accogliendolo, mostrerà sorpresa: «Ebbene! come vi trovate qui?» delle opposizioni di tonalità ben più marcate. Le tre sillabe della parola «ebbene!» saranno una ben più alta, l'altra ben più bassa di prima, e il resto della frase sarà a proporzione, passando più bruscamente dalle note alte alle basse.

Del pari se la padrona di casa, essendo nella stanza vicina, chiama «Maria», le due sillabe del nome saranno separate da un intervallo di terza ascendente. Se Maria non risponde, la chiamata sarà ripetuta e l'intervallo sarà probabilmente di quinta discendente; ciò che indicherà una leggera nube di malcontento, causato dalla negligenza di Maria. Se Maria non risponde ancora, il malcontento crescendo si mostrerà nella seguente chiamata, che comprenderà un intervallo di ottava discendente. E se il silenzio continua, la signora, a meno che non abbia un carattere dolcissimo, mostrerà la sua irritazione contro la negligenza in apparenza volontaria di Maria, col finire chiamandola su due toni sempre più discosti, la prima sillaba saliente e la seconda discendente ogni volta.

Ora, questi fatti e gli analoghi che il lettore non faticherà ad accumulare, si conformano visibilmente alla legge che ho mostrata.

Perchè per percorrere un largo intervallo bisogna fare più forza che per un piccolo. Ma non è soltanto l'*estensione* degli intervalli vocali che si spiega così, riconducendo il fatto al rapporto che ci è fra l'eccitazione dei nervi e quella dei muscoli; è ancora, sino a un certo punto, la loro *direzione* ascendente o discendente.

Le note medie essendo quelle che non domandano alcuno sforzo sensibile per disporre gli organi, e lo sforzo ingrandendo in proporzione del salire o discendere, ne segue che l'allontanarsi nell'uno o nell'altro senso delle note medie sarà il segno d'una emozione crescente, mentre il ritornare alle note medie sarà il segno d'un' emozione decrescente.

Da ciò viene che una persona nell'entusiasmo per pronunciare questa frase: «Questo spettacolo fu il più splendido ch'io abbia mai visto!» salirà fino alla prima sillaba della parola «splendido» e poi discenderà, perchè la parola «splendido» segna il punto culminante nell'emozione che fa nascere questo ricordo.

Da ciò viene ancora che nell'estremo dispetto procurato dalla stupidità di un altro un uomo impaziente griderà: «Assai stupido quel compagno!» prendendo dapprima un po' al disotto del suono medio, e discendendo fino alla parola «stupido», sopra la quale metterà una delle sue note più profonde, per risalire in seguito. E la parola stupido, si può osservarlo, non avrà soltanto più profondità e splendore che il resto, ma ancora sarà articolata con più enfasi, ciò che è ancora una delle forme dell'eccitazione muscolare.

C'è pericolo, nondimeno, dando in esempio dei casi di questo genere: ciascun lettore, procurando di riprodurre tale sentimento, si ecciterà fino a un certo grado, che non sarà quello degli altri; il modo di renderlo varierà a proporzione: di modo che non si può determinare assolutamente la cadenza della frase. Per parole isolate, la cosa sarà meno difficile. Tale è al: «Davvero!» col quale si accoglie un fatto sorprendente; comincia ordinariamente sopra una nota media e si eleva sulla seconda sillaba; o se la disapprovazione si unisce allo stupore, la prima sillaba è al disotto delle medie e la seconda più bassa ancora.

Al contrario, la parola "Va là!", che è segno non d'una irritazione che arriva al parossismo, ma d'una collera che cade, si dice sur un ritmo che va discendendo verso il mezzo; o, se la prima sillaba è nel basso del registro, la seconda risale verso il mezzo. Negli «oh! ahi!» dell'uomo indebolito di anima e di corpo, si può vedere la stessa verità; rovesciate il ritmo che la natura indica e l'effetto, che sarà assurdo, vi mostrerà bene che, se gl'intervalli hanno senso, ciò si collega al principio su espresso.

Resta a esaminarsi ancora uno dei lati del linguaggio della passione, cioè la *variabilità del diapason*. È appena possibile dare un'idea adeguata di questo fenomeno, che è più complesso. Noi dobbiamo contentarci di segnalare qualche caso in cui si possono averne degli esempî.

Così in una riunione d'amici, allorchè arriva, supponiamo, una compagnia di visitatori molto desiderati, si sentono le voci passare a dei cambiamenti di diapason, non soltanto più estesi, ma più numerosi che di solito. In una riunione pubblica, se l'oratore

è interrotto da alcuni uditori che altercano, si troverà un contrasto fra il tono dell'uno che è in comparazione tutto unito, e quello dei querelanti che cangia ad un tratto. E presso i fanciulli, che sanno dominar meno i loro sentimenti, la stessa cosa si osserva ancor più. Ascoltate una scena di lagnanze e mutui rimproveri fra due giovinette nervose: le loro voci salgono e discendono la scala a più riprese in una frase. Anche qui noi riconosciamo una volta di più la medesima legge, perchè ci è un'altra forma dell'eccitazione muscolare, oltre l'energia della contrazione, ed è la rapidità che mettono a succedersi le diverse disposizioni degli organi.

Così noi troviamo che i principali fenomeni della voce appartengono, nella radice, alla fisiologia. Essi manifestano tutti questa legge generale, che il sentimento è uno stimolo dell'attività muscolare — legge che regola l'economia non soltanto dell'uomo, ma d'ogni essere sensibile — e che così fa parte essenziale di ogni organismo animato. Se dunque queste diverse modificazioni della voce hanno dell'espressione, egli è che ciò è innato in noi. Ciascuno di noi, dalla sua infanzia in poi, le ha prodotte spontaneamente, allorchè ha provato le sensazioni e le emozioni che ne sono il principio.

Come noi abbiamo alle volte il sentimento interiore di ciascuna delle nostre emozioni e la percezione del suono ch'essa cava da noi, così stabiliamo una corrispondenza fra il suono e l'emozione che ne è la causa. Quando è un altro che fa sentire il medesimo suono, noi gli attribuiamo la stessa emozione.

Per un'altra conseguenza dello stesso principio, oltre che noi gli attribuiamo questa emozione, la facciamo nascere in noi in una certa misura: perchè

avere coscienza dell'emozione che un altro prova è trovare in sè, sotto la luce della coscienza, questa emozione svegliata, il che è propriamente provarla. Così queste varie inflessioni della voce, oltre che essere un linguaggio che ci fa comprendere i sentimenti degli altri, hanno anche il potere di far nascere in noi, per simpatia, dei sentimenti simili.

Ebbene! non abbiamo forse là tutti gli elementi d'una teoria della musica? Queste particolarità della voce, che sono l'indice d'un'esaltazione dei sentimenti, *sono quelle che distinguono specialmente il canto dal parlato ordinario*. Ciascuna inflessione di voce, che ci è parsa essere l'effetto fisiologico della pena o del piacere, *è semplicemente, nella musica vocale, portata al suo grado più alto*.

Per esempio, in virtù del legame che ci è fra ogni eccitazione mentale ed ogni eccitazione muscolare, un carattere dei suoni per i quali la passione s'esprime è, l'abbiamo già veduto, *lo splendore*.

Ora uno dei segni che mettono una distinzione ben marcata fra il canto e il discorso è che il primo lo supera in isplendore, di più, in un'aria, i *forti* indicano l'emozione che ingrandisce.

In seguito le note che esprimono l'emozione hanno in virtù della stessa legge, l'abbiamo veduto ancora, un *timbro* più sonoro di quello di discorsi pacifici; qui anche il canto ci offre la stessa particolarità della voce, ma ad un grado più alto ancora: poichè le note del canto sono le più sonore che noi possiamo dare. Così pure abbiamo fatto vedere che, per una ragione simile, l'esaltazione mentale progredisce nelle note alte o basse del registro, e impiega raramente le note medie. E, non occorre neppur dirlo,

la musica vocale si distingue più ancora in ciò, che ella lascia da parte quasi tutte le note parlate; in ciò che ricorre d' ordinario a quelle che sono al disopra o al disotto, e sopratutto in ciò che i suoi effetti più appassionati essa li trova comunemente nelle note estreme e principalmente nelle più elevate.

C' è ancora un segno della forza del sentimento, di cui abbiamo reso conto nel medesimo modo: l'impiego d'intervalli più larghi che quelli della conversazione corrente. Questo segno non è già una ballata o un'*aria* ove egli tiene ben più posto che negli slanci naturali della passione. Inoltre la direzione di questi intervalli, secondo che si va allontanandosene o avvicinandosi al mezzo, ci è parsa essere la traduzione fisiologica dell'emozione crescente o decrescente; ora essa ha in musica il medesimo senso: si può assicurarlo. Abbiamo già rilevato che la rapidità e non soltanto l'estensione delle variazioni del tono caratterizza l'esaltazione mentale; e lo stesso noi vediamo nelle variazioni sì vive che sono in ogni melodia, che il canto possiede allo stesso grado, se non più elevato, questa caratteristica. Così, si tratti di *splendore*, di *timbro*, di *tono*, d' *intervalli* o della *prestezza relativa delle variazioni*, il canto impiega ed esagera i segni del linguaggio naturale della passione; egli consiste in una combinazione sistematica delle particolarità della voce, che sono gli effetti fisiologici del piacere o del dolore estremo.

Oltre questi tratti principali che distinguono il canto dal parlato, ce ne sono di minori che si spiegano come il risultato dei rapporti dell' eccitazione mentale con quella dei muscoli; e prima di andare più lungi, bisogna marcarli brevemente. Così certe

passioni (forse tutte quando vanno all'estremo) conducono, probabilmente per la loro influenza sopra i movimenti del cuore, l'effetto inverso di quello che è stato descritto: così un indebolimento del corpo, di cui un sintomo è lo scatto di tutti i muscoli e il tremito che ne segue. Vi è il tremito della collera, quello della paura, della speranza, della gioia; e i muscoli della voce essendo solidali cogli altri, ancora la voce si mette a tremare. Or, nel canto, questo tremito della voce è impiegato da certi cantanti che ne ottengono begli effetti nei passaggi molto patetici; alle volte perfino ne usano troppo perchè ha questo potere -- così faceva, per esempio, Tamberlick.

Del pari c'è un modo di esecuzione in musica, lo *staccato*, come lo chiamano, che va bene nei passaggi energici, dove c'è allegria, risoluzione, confidenza. Per produrre lo staccato, ci vuole uno sforzo dei muscoli vocali, analogo agli sforzi muscolari necessarî per produrre i movimenti netti, decisivi, energici del corpo, che indicano tali stati dello spirito; ed è perciò che lo staccato ha il senso che noi gli attribuiamo. Inversamente le note legate esprimono dei sentimenti più dolci e meno forti; ed è così perchè esse esigono meno vivacità nel moto dei muscoli, e questa vivacità minima è il risultato ordinario d'un indebolimento dell'energia mentale. La differenza nell'effetto che è dovuto al cangiamento di *tempo* può anche attribuirsi alla stessa legge. Già si è notato che queste variazioni più frequenti nel diapason, che risultano d'ordinario dalla passione, sono state imitate ed esagerate nel canto; ora dobbiamo aggiungere che le misure diverse che regolano queste variazioni, e che sono appropriate ai differenti stili musicali,

sono ancora segni della stessa origine. I movimenti più lenti, il *largo* e l'*adagio*, sono impiegati per rendere delle emozioni opprimenti, come il dolore, o poco eccitanti, come il rispetto; mentre che i movimenti più rapidi, l'*andante*, l'*allegro*, il *presto*, rappresentano i gradi successivi d'un movimento dello spirito la cui vivacità va crescendo. Perfino il *ritmo*, che stabilisce un'ultima distinzione fra il canto e il parlato, ha, almeno ciò non è improbabile, una causa simile. Le azioni, che un sentimento potente ci fa fare, tendono a prendere un'andatura ritmica; perchè? ciò non è facile a dirsi; ma esse ci tendono e ne abbiamo diverse prove. Così il corpo si dondola avanti e indietro nella sofferenza e nel dolore; nell'impazienza o nell'agitazione è la gamba che si muove. La danza è anche un'azione ritmica che è naturale nei momenti d'emozione forte. La parola acquista, per effetto dell'eccitazione, un certo ritmo: è facile accorgersene ascoltando un oratore nei grandi momenti del suo discorso. La poesia, che è una specie di discorso più capace di rendere le emozioni, mostra questo stesso bisogno di ritmo in tutto il suo sviluppo. E se noi ricordiamo che la danza, la poesia e la musica sono nate insieme, sono in origine le parti costituenti di un medesimo tutto, è chiaro che il movimento fatto in misura, che si trova in ciascuno dei tre, suppone un'azione ritmica del corpo intero, compreso l'apparato vocale; e così il ritmo della musica non è che un risultato più sottile e più completo della relazione fra l'eccitazione mentale e quella dei muscoli.

Ma è tempo di terminare quest'analisi: forse l'abbiamo spinta troppo lontano. Non è da credersi che i dettagli più intimi dell'espressione musicale

soffrano una spiegazione precisa. Senza dubbio, è probabile che tutti sieno sottomessi al principio già stabilito; ma il seguire l'applicazione di questo principio nelle ultime ramificazioni sarebbe evidentemente impraticabile.

D'altronde noi non abbiamo bisogno pel nostro oggetto di seguirla fin là. I fatti sopra descritti mostrano abbastanza che i pretesi tratti distintivi del canto sono semplicemente quelli del linguaggio della passione, ma esagerati e sistemizzati. Per ciò che riguarda i caratteri generali, è chiaro ora, crediamo noi, che la musica vocale, e per conseguenza ogni musica, è un'idealizzazione del linguaggio naturale della passione.

La storia non rischiara molto la questione; ma nei limiti in cui la rischiara conferma la nostra conclusione. Notate dapprima questo fatto (che non appartiene propriamente alla storia, ma che si può bene metter nel numero): i canti della danza presso i selvaggi sono molto monotoni; e grazie a questa monotonia essi hanno del parlato ben più che i canti dei popoli inciviliti. Se si ricorda questo fatto: che si conservano ancora in Oriente fra i battellieri ed altra gente dei canti antichi d'un carattere similmente monotono, si può concludere che la musica vocale, in origine, nacque e si separò dal linguaggio dell'emozione gradatamente, e questa conclusione è quella indicata dalla nostra teoria. La storia greca ci fornisce ancora una prova in appoggio di questa stessa conclusione. I poemi primitivi dei Greci erano, se ne ricorda, delle leggende sacre messe in questo linguaggio ritmico, pieno di metafore, che fa nascere un sentimento potente — non si recitavano, ma si cantavano: le

stesse cause che avevano fatto del linguaggio ordinario un linguaggio poetico resero musicali le note e la loro cadenza.

Agli occhi di coloro che conoscono la questione, questo canto non era propriamente ciò che noi chiamiamo canto, era qualche cosa che teneva piuttosto del nostro recitativo (qualche cosa perfino di più semplice, se ne giudichiamo da questo, che la lira greca primitiva, colle sue *quattro* corde, era sempre all'*unissono* della voce, essendo così ridotta a quattro note), e che in seguito s'allontanava molto meno dal parlato che il nostro canto. Difatti il recitativo, o la recitazione musicale, è a primo sguardo un intermediario fra il parlato ed il canto. In media i suoi effetti non hanno lo *splendore* di quelli del canto. Le sue note hanno un *timbro* meno sonoro che quelle del canto. In generale, si allontana poco dalle medie, servendosi di note che per l'*altezza* non sono nè tanto elevate, nè tanto basse. Gl'*intervalli* non vi sono di solito nè troppo larghi, nè troppo variati. La *prestezza relativa delle variazioni* vi è minima. Ed oltre che il *ritmo* primitivo vi è meno deciso, il recitativo manca di quel ritmo secondario che produce il ritorno delle stesse frasi o di frasi parallele e che è uno dei tratti caratteristici del canto. Così, dunque, non soltanto noi possiamo, sopra la prova che ce ne forniscono le tribù barbare del giorno d'oggi, inferire che nei tempi preistorici la musica vocale era il linguaggio della passione, un po' esagerato; ma noi vediamo che la musica vocale più antica di cui si sia fatta menzione differisce molto meno che non lo faccia quella d'oggi dal linguaggio della passione.

Che il recitativo — al di là del quale, sia detto passando, i Chinesi e gl'Indù sembra non si sieno

elevati giammai — sia scaturito naturalmente dalle modulazioni e cadenze della voce nelle grandi emozioni, è ciò di cui abbiamo una prova sotto gli occhi. S'incontrano ancor oggi dei casi in cui un sentimento energico si presenti sotto questa forma. Quelli che hanno assistito in un'assemblea di Quacheri ad un'allocuzione d'uno dei loro predicatori (essi hanno abitudine di non parlare che allorquando l'emozione religiosa li prende) hanno dovuto essere colpiti dal tono straordinario dell'allocuzione: è come un canto trattenuto. È chiaro egualmente che le intonazioni in uso in certe chiese sono segni dello stesso stato mentale; e ciò che le ha fatte adottare è un sentimento oscuro dell'accordo che ci è fra esse e il tono ordinario della contrizione, della supplica, della venerazione.

Ora se, come abbiamo buone ragioni di crederlo, il recitativo si è liberato a poco a poco dal linguaggio della passione, lo stesso movimento, continuando, ha dovuto, è chiaro, cavare dal recitativo il canto. Dalle concioni e dai racconti leggendarî dei selvaggi, messi in questo stile di metafore e allegorie che loro è naturale, è uscita la poesia epica, dalla quale in seguito nacque, per via di sviluppo, la poesia lirica; del pari anche l'uso di dire queste concioni e questi racconti, marcando di più le note e la cadenza, ha fatto nascere il canto o musica recitativa, dalla quale è nata poscia la musica lirica. E non è soltanto nel cammino dei due ordini di fatti che ci è simultaneità e parallelismo, ma il parallelismo si ritrova nei risultati: la differenza tra la poesia lirica e la poesia epica è la stessa che fra la musica lirica ed il recitativo; da una parte e dall'altra c'è un'esaltazione più grande del linguaggio naturale delle emozioni. La poesia lirica ha

più metafore, iperboli, elissi e aggiunge il ritmo dei versi al ritmo dei piedi; e del pari la musica lirica ha più splendore, più sonorità, intervalli più larghi, e aggiunge il ritmo delle frasi al ritmo della misura. Di più, si sa che le passioni, rinforzandosi, hanno cavato dalla poesia epica la poesia lirica come loro strumento naturale: ciò che porta a credere che esse hanno pure cavato la musica lirica dal recitativo.

Ma noi non siamo senza luce su questa transizione. Basta ascoltare un'opera per trovarci le gradazioni essenziali. Fra il recitativo, tutto unito, per esempio, del dialogo ordinario, il recitativo più variato, a intervalli più larghi, a note più alte, di scene di passione, il recitativo ancora più musicale che serve di preludio a un'aria, e l'aria stessa, il cambiamento si fa per gradi insensibili, si può anche, tra le differenti arie, trovare una gradazione del medesimo genere, e vi è là una nuova prova della conclusione seguente: è a poco a poco che la musica vocale è arrivata alla sua forma più completa.

Di più, noi abbiamo un filo conduttore per iscoprire le influenze che hanno agito su questo sviluppo; e possiamo, in grande, figurarcene il cammino. Una emozione potente ha fornito i toni, gl'intervalli e le cadenze e sono questi elementi che, elaborati, hanno fatto il canto; e parimenti sarà, possiamo aspettarcela, un'emozione più potente ancora che avrà fatto l'elaborazione stessa: ed è ciò che è implicato in certi fatti provanti. Si potrebbero citare esempi in quantità per mostrare che i compositori sono uomini d'una sensibilità delicata all'estremo. Nella vita di Mozart, ce lo dipingono d'un temperamento capace delle più vive affezioni e molto accessibile a tutte le impressioni.

Beethoven, secondo parecchi aneddoti, ci apparisce con un carattere molto sensibile e molto appassionato. Quelli che hanno conosciuto Mendelssohn ne parlano come di un nobile cuore. E si sa, dalle Memorie di Giorgio Sand, della incredibile sensibilità di Chopin. Così è proprio di tutti i compositori, d' esser più di tutti gli altri pronti a commuoversi: ed è proprio là la qualità che abbisogna per isviluppare il recitativo e il canto. Poichè i segni del sentimento rivaleggiano in energia col sentimento stesso, la minima causa d' eccitazione produrrà nella voce d' un uomo così fatto delle intonazioni e delle variazioni più marcate che in quella di un uomo comune — e ingenererà giustamente quelle esagerazioni che, l' abbiamo veduto, distinguono la musica vocale al suo grado più basso dal linguaggio della passione e la musica vocale nel suo pieno sviluppo dagli altri. Così si può credere che il recitativo di quattro note dei primi poeti greci (essi erano, come tutti i poeti, prossimi parenti dei compositori per la vivacità dei sentimenti) fosse in realtà, puramente e semplicemente, con qualche esagerazione in più, il linguaggio appassionato ch' era lor naturale, e che, per effetto d' un lungo uso, prese forma e si organizzò. D'allora è facile concepire come l' azione accumulata dei poeti-musicisti venuti dopo, trasmettendosi e accrescendo continuamente i risultati ottenuti — e ciò durante dieci secoli che prese, come si sa, questa trasformazione — bastò per cavare da questo recitativo a quattro note una musica vocale abbracciante due ottave.

Da ciò noi spieghiamo, oltre che l' introduzione, che si fece a poco a poco, delle note più sonore, più estreme, separate da più larghi intervalli, il progresso della forza d' espressione della musica, per la varietà

e la complessità. Poichè lo stesso temperamento appassionato, entusiasta, che il musicista possiede e gli fa esprimere dei sentimenti che sono quelli degli altri del pari che propri, con degli intervalli più grandi e una cadenza più marcata che non avrebbe il resto degli uomini, gli fa anche tradurre in musica dei sentimenti che questi ultimi non provano o provano debolmente. Grazie a questa sensibilità che fa di lui un uomo a parte, egli non vede senza emozione avvenimenti, scene, tratti di condotta e di carattere che non toccano gli altri visibilmente. Le emozioni così generate, essendo combinazioni d'emozioni più semplici, non possono mostrarsi cogli intervalli e le cadenze che convengono a questi ultimi; ci occorrono delle combinazioni di questi intervalli e di queste cadenze: e così si formano frasi musicali più complicate, per esprimere sentimenti più complessi, sottili e straordinarî. Da ciò possiamo, in una certa misura, comprendere come la musica, non contenta di svegliare sì potentemente i nostri sentimenti famigliari, produce anche dei sentimenti che non avremmo mai conosciuti, cioè risveglia sentimenti che sonnecchiavano in noi, di cui non concepivamo la possibilità e non intendevamo il senso; o, come dice Richter, ci parla di cose che non abbiamo viste e non vedremo mai.

Resta a indicare brevemente delle prove indirette di diverse specie. L'una di esse è che è difficile, per non dire impossibile, rendersi conto altrimenti della forza d'espressione della musica. Come succede che certe combinazioni di note ci commuovono in una certa maniera? — che taluna ci darà allegria, tal'altra melanconia, questa sentimenti affettuosi e quella sentimenti di rispetto? Forse che queste combinazioni

hanno un senso intrinseco, indipendente dalla costituzione dell'uomo? Forse che un numero tale di onde aeree al secondo, seguito da un altro, significa nella natura delle cose un lamento, e, nell'ordine inverso, una gioia; e del pari per il resto degli intervalli, frasi e cadenze? Pochi sarebbero tanto irragionevoli da crederlo. Forse che il senso proprio ad ogni combinazione sarebbe puramente convenzionale? in modo che apprenderemmo ciò ch'esse sviluppano, come facciamo per le parole, vedendo come gli altri l'intendono? È un'ipotesi non soltanto spoglia di prove, ma contraria a quello che ciascuno prova. Come dunque spiegare gli effetti della musica? Se si accetta la teoria proposta più sopra, la difficoltà sparisce. Se la verità è che la musica prende come materia greggia le diverse modificazioni della voce, risultati fisiologici del sentimento esaltato, e ch'essa combina e complica, — esagerandone lo splendore, la risonanza, l'altezza o la profondità, gl'intervalli, la rapidità delle variazioni, cose tutte che sono, in virtù d'una legge organica, i segni caratteristici del linguaggio della passione; — se per un uso più sostenuto di questi mezzi, essa ne fa un insieme più consistente, e così eleva fino all'ideale il linguaggio della passione, allora il potere che ha sopra di noi si comprende. Ma fuori di questa teoria, la forza d'espressione della musica sembrerebbe inesplicabile.

Egualmente la preferenza che sentiamo per certa specie di suono offre una difficoltà analoga, che soffre una soluzione analoga, e non altro. Si è d'accordo generalmente nel trovare nella voce umana un incanto che non è negli altri suoni. Se si riconosce che la musica trae la sua origine dalle modulazioni che l'emozione produce nella voce umana, si riguarderà

come una conseguenza naturale la potenza singolare di questa voce per risvegliare i nostri sentimenti, e la bellezza singolare che ha in seguito per noi. Ma se non si ammette che la musica abbia questa origine, ci si riduce a sostener contro l'evidenza che tali vibrazioni, soltanto perchè si fanno nella gola d'un cantante, sono in sè stesse d'un ordine superiore a quelle che escono da un corno o da un violino. Si può dire altrettanto della ruvidezza e della dolcezza dei suoni. Se si sfugge alla conclusione dei ragionamenti precedenti, bisogna supporre che le vibrazioni corrispondenti ai suoni dolci sono intrinsecamente migliori di quelle dei suoni ruvidi; e che, in virtù d'un'armonia prestabilita, i sentimenti e i caratteri, quando sono nobili, producano gli uni, e quando sono bassi, gli altri. Ma se i ragionamenti su esposti sono valevoli, ne segue senza difficoltà che dobbiamo amare i suoni che stanno d'ordinario coi sentimenti gradevoli, e non amare quelli che stanno ordinariamente coi sentimenti disaggradevoli.

Ancora un colpo alla questione: In qual'altra maniera render conto della forza d'espressione della musica? — si può aggiungere come supplemento la questione: In che altra maniera spiegare la genesi della musica? — La musica è la creazione d'un'epoca civilizzata, ciò è chiaro; perchè i selvaggi hanno, è vero, le loro arie di danza, ma ciò merita appena il nome di musica: ciò che essi ci offrono è tutt'al più un grossolano rudimento di musica propriamente detta. E se la musica si è sviluppata passo a passo nello stesso tempo che la civilizzazione, bisogna pure che essa sia lo sviluppo di qualche cosa; se non è ciò che abbiamo detto, che cosa è allora?

Noi vediamo dunque che la prova dell'assurdo conferma la prova diretta, e, riunite, formano una dimostrazione solida. Ci è, l'abbiamo detto, presso gli animali come presso di noi, un rapporto fisiologico fra il sentimento e il giuoco dei muscoli; come i suoni vocali sono il prodotto d'un giuoco dei muscoli, ci è per conseguenza un rapporto fisiologico fra il sentimento e i suoni vocali; a questo rapporto fisiologico tutte le modificazioni della voce che esprimono il sentimento devono direttamente il loro significato; la musica, servendosi di tutte queste modificazioni, si amplifica a misura che si eleva a forme sempre più alte, e diviene veramente musica per il solo fatto di questo sviluppo; dagli antichi poeti epici, che cantavano i loro versi, fino ai compositori moderni, certi uomini presso i quali i sentimenti, essendo molto vivi, andavano sempre all'estremo nella loro maniera di esprimersi, sono stati gli agenti naturali di questo sviluppo; e così a poco a poco la differenza si è ingrandita fra il linguaggio idealizzato della passione e il suo linguaggio naturale. E a questa prova diretta, noi abbiamo aggiunto quest'altra indiretta, che non è che un'altra ipotesi seria in istato di esprimere la potenza dell'espressione o l'origine della musica.

Ed ora, qual'è la *funzione* della musica? Ha essa altro effetto che quello di darci del piacere sul momento? L'analogia ci fa credere che sì. Quando siamo regalati d'un buon pranzo, tutto non è finito là: egli è utile alla salute del corpo.

Benchè non ci si mariti coll'idea di conservare la razza umana, tuttavia le passioni che ci fanno maritare ne assicurano la conservazione.

L'amore dei genitori per i figli, mentre contribuisce alla felicità dei genitori, assicura ai figli le cure necessarie. Gli uomini amano ammassare denaro, ben sovente senza pensare ai beneficî causati dalla proprietà; ma ricercando il piacere di guadagnare essi preparano indirettamente altri piaceri. Il desiderio di guadagnare l'approvazione del pubblico decide molte persone a fare sovente ciò che non farebbero senza di ciò, — a intraprendere grandi lavori, a sfidare grandi pericoli, ad adottare per loro condotta delle abitudini che addolciscono le relazioni sociali; così, cedendo al nostro amor proprio gli elogi, noi prepariamo inoltre molti risultati più lontani. E in generale la nostra natura è fatta talmente, che soddisfacendo uno qualunque dei nostri bisogni rendiamo facile la soddisfazione degli altri. Ma l'amore della musica sembra avere la sua sua fine in sè stesso.

La gioia che ci danno la melodia e l'armonia non ha utilità ben chiara per la felicità dell'individuo o della società. Malgrado ciò, non possiamo noi supporre che questa eccezione è una pura apparenza? Non è ragionevole forse cercare quali sieno, oltre che il piacere che la musica ci dà direttamente, i beneficî indiretti che ella ci aggiunge?

Se ciò non ci trascinasse fuori del nostro agone, noi metteremmo qui, come preludio a questa ricerca, un'esposizione dettagliata d'una certa legge generale del progresso — ed eccola: È che, in tutti i mestieri, scienze ed arti, le parti che hanno una radice comune, ma che, andando a divergere continuamente, sono divenute distinte ed oggi si sviluppano separatamente, non sono in realtà indipendenti, ma si aiutano fra loro nell'avanzamento con mutue azioni. Tuttavia,

limitandoci a quest'illusione, all'oggetto di mostrare che abbiamo per giustificarci numerose analogie, proseguiamo, e diciamo che, a nostro avviso, ci è una relazione di questo genere fra la musica e il parlato. Ogni discorso è fatto di due elementi: le parole e il tono sopra il quale son dette — i segni delle idee e i segni dei sentimenti. Da un lato tali articolazioni esprimono il pensiero, dall'altro tali note della voce esprimono più o meno pena o piacere che ci fa il pensiero. Se prendiamo la parola *cadenza* con una estensione inusitata, includendoci tutte le modificazioni della voce, possiamo dire *che la cadénza è il commento delle emozioni che accompagnano le proposizioni dell' intelligenza.*

Questa qualità di linguaggio parlato ciascuno la riconosce, non formalmente, ma in pratica; ed ognuno sa che ben sovente il tono ne dice più delle parole.

Tutti i giorni incontriamo delle occasioni in cui una stessa frase, che esprime la disapprovazione, ha, di comune consenso, un significato ora debole, ora forte, secondo le inflessioni di voce che l'accompagnano; e tutti i giorni ancora, delle occasioni ancor più rimarchevoli, in cui le parole e il tono si contraddicono direttamente, — le prime esprimendo il consenso e l'ultimo la resistenza; ed è all'ultimo che ci si crede di preferenza che al primo.

Questi due elementi, distinti ma collegati, del linguaggio, si sono sviluppati simultaneamente.

Noi sappiamo che, per il progresso della civilizzazione, le parole sono state moltiplicate, nuove parti del discorso introdotte, e che le frasi sono divenute più varie e più complesse; ne possiamo inferire

che durante lo stesso tempo delle nuove modificazioni della voce sono venute in uso, degli intervalli sono stati adottati che erano sconosciuti fino allora e le cadenze sono state più curate. Perchè tanto, da un lato, è assurdo credere che con un linguaggio barbaro, le cui parole non erano formate, si avesse avuto un sistema sviluppato d'inflessioni della voce, altrettanto è necessario, d'altra parte, supporre che a lato delle forme delle parole sempre più complesse e numerose, necessarie per esprimere le idee molteplici e complesse della vita incivilita, si sono create tali inflessioni più comprensive della voce per rendere i sentimenti che si accordano con tali idee. Se il linguaggio dell'intelligenza è un prodotto organico, del pari, non c'è dubbio, il linguaggio dell'intelligenza è nato come spunta una pianta.

Ora l'ipotesi alla quale abbiamo fatto allusione è che, a parte il piacere ch'essa ci causa direttamente, la musica ha per effetto indiretto di sviluppare questo linguaggio dell'emozione. Come essa ha la sua radice, abbiamo tentato di mostrarlo, nei toni, negli intervalli, nelle cadenze che la parola prende per esprimere i sentimenti, — come essa nasce dalla combinazione e dall'amplificazione di questi mezzi, e arriva a farne un insieme a parte, ella ha senza fine reagito sulla parola e accresciuto la potenza di questa per rendere le emozioni. Il servirsi nel recitativo e nel canto d'inflessioni più espressive che le solite ha dovuto in origine tendere a sviluppare le inflessioni ordinarie. Il renderci familiari le combinazioni di toni che si riscontrano nella musica vocale non ha potuto far a meno di mettere varietà nelle combinazioni di toni che ci servono per rendere le

nostre impressioni e i nostri desiderî. Le frasi musicali complesse, in cui i compositori hanno messo le loro emozioni complesse, ci hanno appreso (è ragionevole supporlo) a trovare queste cadenze complicate che noi impieghiamo nella conservazione, per i nostri pensieri e sentimenti più sottili.

Dire che lo studio della musica non agisca sullo spirito, pochi l'oserebbero: ciò sarebbe troppo assurdo. E se essa ha un effetto, qual effetto più naturale del farci meglio afferrare il senso delle inflessioni, delle qualità e delle modulazioni della voce e darci agio in seguito di cavarne profitto? È così che i matematici, nati all'occasione delle osservazioni della fisica e dell'astronomia, e che ne sono venute a fare, ora, una scienza a parte, hanno poscia reagito sulla fisica e sull'astronomia per il più grande avanzamento di queste; — è così che la chimica, nata dapprima nei processi della metallurgia e delle arti industriali, essendo arrivata a poco a poco a formare uno studio indipendente, viene ora in aiuto ad ogni genere di arti pratiche; — è così che la fisiologia, che ha la sua origine nella medicina e le fu già subordinata, è venuta ad essere studiata per essa stessa, e ai nostri giorni apparisce come una scienza da cui dipende l'avvenire della medicina; e lo stesso la musica, avendo la sua radice nel linguaggio della passione, da cui è scaturita a gradi, ha senza fine reagito sopra questo linguaggio e lo ha fatto avanzare. Basta esaminare quest'ipotesi per vedere che è d'accordo col cammino costante di ogni civilizzazione.

Non si può aspettarsi di trovar qui per avvalorare questa conclusione molte prove dirette. I fatti sono qui d'un genere difficile a misurarsi, e noi non

possiamo tenerne registro. Si possono notare pertanto alcuni tratti che richiameranno il resto. Noi non possiamo dire, per esempio, che gli Italiani, che furono i primi a coltivare la musica moderna e che hanno sopratutto praticato la melodia e vi hanno superato gli altri (e la melodia è nella musica l'elemento che più importa alla nostra teoria) — che gli Italiani hanno nel loro modo di parlare delle inflessioni e delle cadenze più variate e più espressive che ogni altra nazione?

E da un altro lato, noi non possiamo dire: È perchè si sono limitati esclusivamente quasi, nel tempo passato, alle loro arie nazionali (e queste arie hanno fra loro una rassomiglianza di famiglia ben marcata), e da ciò si sono abituati ad un numero limitato di espressioni musicali, che gli Scozzesi hanno un parlare a intervalli e modulazioni sì singolarmente monotoni? Di più non troviamo noi, fra le classi di una stessa nazione, delle differenze che spiegano il medesimo fatto? L'uomo di mondo e il contadino formano un contrasto ben netto per la differenza delle loro intonazioni. Ascoltate la conversazione di una serva, e poi quella di una dama delicata, compita, e sentirete come la voce della seconda ha variazioni più fine e più complesse. Ora, senza andare fino a dire che in mezzo a tutte le differenze di coltura fra le classi elevate e le inferiori la differenza di coltura musicale è soltanto causa di differenza nel linguaggio, noi possiamo tuttavia ben dire che fra queste due differenze esiste un rapporto di causa a effetto ben più visibile che fra le altre. Dunque, se le prove induttive alle quali possiamo fare appello sono rare e vaghe, il poco che se ne ha viene in appoggio della nostra tesi.

Probabilmente molti troveranno che è una funzione di poca importanza questa funzione della musica. Ma, riflettendoci, si verrà d'avviso contrario. Pesando ciò che l'uno e l'altro possono per la felicità degli uomini, questo linguaggio delle emozioni che si sviluppa e si affina colla coltura musicale, ci sembra venire immediatamente in seconda linea dopo il linguaggio dell'intelligenza; forse neppure si può dire che sia in seconda linea. Poichè queste modificazioni che i sentimenti producono nella voce sono i mezzi di sorvegliare dei sentimenti simili negli altri.

Unite ai gesti e ai movimenti espressivi del volto, esse danno la via alle parole di cui l'intelligenza si serve per le sue idee, e che senza di ciò sono morte; e così mettono l'uditore in agio non soltanto di *comprendere* lo stato di spirito che accompagnano, ma di *dividerlo*. Breve, esse sono il mezzo per i quale principalmente si espande la *simpatia*. E se pensiamo a qual punto la felicità di tutta la vita e il piacere del momento dipendono dalla simpatia, noi riconosceremo l'importanza di ogni cosa che accresce la simpatia.

Mettiamoci nello spirito che ciò che conduce gli uomini a mostrare fra loro giustizia, amicizia e rispetto è la comunanza di sentimento; che da questa comunanza crescente viene tutta la differenza che è fra la crudeltà dei barbari e l'umanità degli inciviliti; mettiamoci dunque nello spirito che questa facoltà, per mezzo della quale le gioie e le tristezze degli altri divengono le nostre, è il punto d'appoggio degli affetti nobili — che essa è nell'amicizia, nell'amore, in tutte le gioie della famiglia il primo fondamento; ricordiamo tutto ciò che la simpatia aggiunge ai nostri

piaceri immediati — come a teatro in un concerto, in una galleria di pittura, i nostri godimenti perdono la metà se non abbiamo nessuno che le gusti con noi; in breve, ricordiamocene, tutta la felicità che possiamo avere al di là di ciò che resterebbe a un solitario senza amici noi la dobbiamo alla simpatia, e perciò noi vedremo che non si possono stimar troppo i mezzi che servono a comunicarla.

La civilizzazione consiste in uno sforzo per riformare i nostri caratteri, reprimendo le tendenze che fanno di noi degli antagonisti, e sviluppando quelle che ci rendono socievoli, — per mettere un freno ai nostri desiderî egoisti ed esercitare quelli che non sono egoisti, — per mettere al posto delle gioie che hanno il loro oggetto in noi stessi le gioie che nascono dalla felicità altrui o che la suppongono. E mentre la nostra natura, accomodandosi così alla vita sociale, svela il suo lato simpatico, nello stesso tempo nasce un linguaggio appropriato a delle relazioni simpatiche, linguaggio per mezzo del quale facciamo dividere agli altri la nostra felicità, e noi entriamo a parte della loro.

Questo doppio progresso, di cui possiamo sufficientemente apprezzare gli effetti, proseguirà e andrà al di là di tutto ciò che possiamo concepirne. I nostri sentimenti a poco a poco usciranno dal secreto in cui li teniamo, a misura che avranno minor bisogno di secreto; allora si mostreranno con una franchezza che oggi noi non osiamo lasciar loro; e perciò abbisognerà un linguaggio proprio ad essi e più espressivo. Nella stessa maniera, i sentimenti d'un genere più elevato e più complesso, conosciuti oggi soltanto da un piccolo numero di spiriti coltivati, si faranno luce

presso di tutti, e dal suo lato il linguaggio della passione, sviluppandosi, prenderà forme più complesse. Di già s'è formato, silenziosamente, un linguaggio di idee; dapprima grossolano, oggi ci mette in istato di esprimere con precisione i pensieri più delicati e più complicati; del pari oggi è in corso di formarsi silenziosamente un linguaggio dei sentimenti; ha un bell'essere ora imperfetto, finirà, possiamo averne speranza, col permettere agli uomini di comunicarsi con vivacità, completamente, di momento in momento le emozioni che provano.

Se dunque, come abbiamo tentato di mostrare, è la funzione della musica di aiutare il formarsi del linguaggio della passione, possiamo dire ch'essa prepara l'avvenimento di questa felicità superiore, di cui essa ci dà vagamente l'assaggio. Questo sentimento indistinto d'una felicità sconosciuta, che la musica sveglia in noi, — questo sogno confuso d'una vita ideale e nuova che ci fa apparire tutto ciò, è una profezia, di cui la musica stessa assicura da parte sua il compimento. Questo strano potere, che è in noi, di aspirare così alla melodia e all'armonia, suppone, si può dirlo, che la nostra natura non sia capace di realizzare queste gioie più perfette, di cui la melodia e l'armonia ci danno un oscuro presentimento, e che del pari saranno per qualche cosa nella realizzazione di questo sogno. In questa ipotesi, la potenza e il significato della musica sono fatti intelligibili; altrimenti, sono un mistero. Noi vogliamo soltanto aggiungere che, se si ammette questo corollario come probabile, la musica deve mettersi in testa alle arti belle: perchè essa è quella che fa più di tutte la felicità dell'umanità. Così, quando noi prenderemo di vista i godimenti

immediati che ci dà ad ogni ora, noi non potremo che applaudire a questo progresso della coltura musicale, che è in corso di diventare uno dei tratti caratteristici della nostra epoca.

301850

19/7/94

RIVISTA MUSICALE ILLUSTRATA

Anno I. Trieste, Agosto 1893. Fasc 1.

L'Arte, elevatamente sentita, sia il nostro vessillo.

Armi nostre.

La Verità, illibata, schietta, lontana da riflessi personali e d'interessi.

Competenza musicale, prevalente a novità o miraggi di forma.

Indipendenza da influenze editorali, commerciali, teatrali.

Questo il programma.

In esso la ragione del sorger di novella Rivista in un campo conteso da molti e fortunati e potenti. Per esso la speranza di appoggi da chi ama l'arte sol quale emanazione del bello e vuole, nel seguirne il movimento per il luminoso cammino, un culto vergin di servo encomio e di codardo oltraggio.

Non promesse, non vani elenchi nominativi di collaboratori.

Ogni forza intellettiva onesta, competente potrà farci note idee, apprezzamenti: obbiezioni ancora e ne terremo conto, valutandone il peso coi criteri che ci guidano alla meta. Ma a questa mireremo costanti, gelosi dell'incontaminato splendore del nostro ideale.

Prem. Stab. L. Preismayer.

LA RIVISTA MUSICALE ILLUSTRATA

esce a **Trieste**, circa ogni 20 giorni, non meno di 18 numeri all'anno.

Per tutti gli Stati dell'Unione postale:

Anno . Lire **10** V. It. — Corone **10** V. A.
Semestre „ **6** „ — „ **6** „

Numero cent. **60** nei locali di vendita.

Per artisti viaggianti L. **6**. L'abbonamento è sempre annuo.

Redazione: Trieste, Via del Bosco N. 2, II p.

Il più artistico periodico musicale italiano.

Si spediscono numeri di saggio a chi ne fa richiesta.

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI MUSICA GIUSEPPE VERDI DI MILANO

301850